فصلنامهٔ پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱

# بررسی سطح زبانی- آوایی اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم

**سید سهام‌الدین حسینی** [۱]

**محمدعلی نوری خوش‌رودباری (نویسنده مسوول)** [۲]

## چکیده

*یکی از مهم‌ترین عناصری که در نقد شعر مطرح‌می‌شود، ساختار زبانی آن است و رکن اساسی ساختار زبانی در توجه به عناصر زیبایی‌آفرین، سطح آوایی است. در این سطح، شعر به‌لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین و در چهار بخش ریزتر موسیقی بیرونی (جنبهٔ عروضی شعر)، موسیقی کناری (آهنگ خاص همخوانی میان کلمات پایانی مصراع‌ها، یعنی ردیف و قافیه) موسیقی درونی (صنایع بدیع لفظی) و مختصات آوایی کهن، مورد بررسی قرارمی‌گیرد. در این پژوهش، ضمن نشان‌دادن جایگاه سطح زبانی-آوایی در میان سایر سطوح تحلیل آثار ادبی، تعاریف لازم مفاهیم مرتبط، با مثال‌های روشن برای فهم درست موضوعات، از منابع معتبر ارائه‌شده‌است. به‌علاوه، با روش پژوهشی «توصیفی ـ تحلیلی»، ضمن یافتن همهٔ نمونه‌ها از اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم، بسامد آن‌ها با جمع‌بندی دقیق و به‌صورت کمی بیان‌گردیده‌است. مقایسهٔ برخی از ویژگی‌های سبکی اشعار کتاب مورد بررسی با مختصات نمونه‌های پرکاربرد اشعار شاعران نامدار زبان فارسی، با به‌کارگیری ابزار کمی دقیق، فرصت تأمل و توجه به حساسیت انتخاب متون ادبی برای کتاب‌های درسی را فراهم‌آورده و فواید حاصل از انجام این پژوهش، ضرورت انجام بررسی‌های تکمیلی و مشابه را مطرح و در این‌خصوص پیشنهادهایی ارائه‌کرده‌است.*

**کلیدواژه‌ها:** *سطح زبانی، سطح آوایی، اشعار کتاب فارسی، پایهٔ دهم*

---

[۱] کارشناس ارشد آموزش زبان فارسی، ادارهٔ آموزش و پرورش استان چهار محال و بختیاری

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران m_noor۴۸@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۰/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۰

**مقدمه**

از نظر «صورتگرایان روسی» و «ساختگرایان فرانسوی»، موضوع اساسی در شعر، ساختار آن است. در نقد ساختاری نیز بیشتر توجه بـر روسـاخت اثـر اسـت؛ تـا بدین‌وسیله زوایای زبانی کلام، بررسی و نوآوری‌های ساخت اثر کشف‌شود. بـر این اساس، محور ادبیت بر شکل زبان استوار است و راه ورود زبانشناسی به سـاحت ادبیات، گشوده‌می‌شود. در این راسـتا، زبـان شـعر یکـی از مؤلفـه‌هـای بررسـی همزیستی زبانشناسی و ادبیات است (آقاحسینی و زارع، ۱۳۸۹).

برای بررسی سبک‌شناسانهٔ هر اثر و تحلیل و کالبدشکافی آن باید به سه سطح زبانی، فکری و ادبی آن توجه‌کرد. در سطح ادبی، میزان به‌کارگیری عناصر زیبایی‌آفرین در دو زیرشاخهٔ بیان (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و سمبل) و بدیع معنوی (ایهام، تناسب، هنجارگریزی، خلاقیت ادبی و...) مورد توجه است. و در سطح فکری، متن از نظر ویژگی‌های فکری (درونگرا، برونگرا)، روحیات، اعتقادات، گرایش‌ها، نوع نگرش به جهان (خوش‌بینی، بدبینی، جبرگرایی، اختیارگرایی، طبیعت-گرایی، عرفان و...) بررسی‌می‌شود.

در این میان، «ساختار آوایی» کـه شـامل تزیینات بدیعی یا به تعبیری عناصر زیبایی متن است، راهی مطمئن بـه شـمار می‌آید که می‌توان آفـرینش ادبـی را در آن بـراسـاس سلـسله‌مراتـب تحلیـل ساخت آوایی زبان، در سه سطح «آوایی»، «واژگانی» و «نحـوی» بررسـی‌کـرد (همان: ۱۱۶).

در این تحقیق به دسته‌ای از آثار ادبی از دوره‌های مختلف تاریخی توجه‌شده‌است؛ تا ازجهت یکی از سطوح بررسی سبک‌شناسانه (سطح زبانی) مورد بررسی قرارگیرند. هرچند بررسی کامل آثار در یک تحقیق سبک‌شناسانه، شامل سه قلمرو زبان، فکر و ادبیت است؛ اما در این مقاله برای بررسی دقیق و موشکافانه، تنها یکی از این قلمروها مورد مطالعه قرارگرفته‌است.

اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم، هم نمایندهٔ دوره‌های مختلف تاریخی-ادبی و هم نمایندهٔ قالب-های مختلف شعر فارسی هستند. و از طرفی همهٔ این اشعار برای فهم و درک دورهٔ سنی خاصی (۱۶ سالگی) انتخاب‌شده‌اند و ویژگی‌های سبکی آن‌ها در قلمرو زبانی -آوایی نمایانده‌می‌شوند. بررسی سبک‌شناسانهٔ این اشعار در یک کتاب درسی، هم می‌تواند نمایشگر تفاوت‌های سبکی در دوره‌های مختلف تاریخی و قالب‌های مختلف شعر باشد و هم شباهت‌های محتوایی آن‌ها را از این جهت که توانسته‌اند در یک مجموعه برای مخاطبی خاص قراربگیرند، نشان‌دهد.

## ادبیات و پیشینهٔ پژوهش

### ۱. تعریف سبک

همهٔ کسانی که خواسته‌اند سبک را تعریف‌کنند، به دشواری کار برای ارائهٔ یک تعریف جامع و مانع اشاره‌کرده‌اند. بسیاری هم بوده‌اند که در طول زمان، تعاریف مختلفی از سبک ارائه‌کرده و یا در مورد آن اظهار نظر نموده‌اند. یکی از کسانی که در یک سمینار سبک‌شناسی- که هر از گاهی در کشورهای غربی به‌وسیلهٔ زبان‌شناسان تشکیل‌می‌شود- شرکت‌داشته‌است، در گزارش خود می‌گوید: دانشمندان آن مجلس، در تعریف سبک شکست‌خوردند و فقط توانستند بگویند که چه چیز سبک نیست. «وینوگرادوف» یکی از سبک‌شناسان روسی می‌گوید: در ادبیات، کمتر اصطلاحی را می‌توان یافت که از مفهوم سبک، ذهنی‌تر و مبهم‌تر باشد (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷). با وجود دشواری تعریف سبک، پرواضح است که در حال حاضر، برای بررسی درست آثار ادبی، چاره‌ای جز توافق بر سر تعریفی مشخص، نمی‌توان‌یافت.

سبک در معنی عام و در متداول‌ترین و رایج‌ترین مفهوم، عبارت است از «شیوهٔ خاص انجام یک کار» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۴). اگر به تمامی تعاریف ارائه‌شده از سبک توجه‌کنیم، می‌توان همه یا قریب به اکثر آن‌ها را تحت سه عنوان کلی «نگرش خاص»، «گزینش» و «عدول از هنجار» طبقه‌بندی‌کرد و بدین‌ترتیب، خود را از صعوبت یک تعریف جامع و مانع رهانید (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷).

«نگرش خاص»، بدین معناست که سبک حاصل نگاه ویژهٔ هنرمند به جهان درون و بیرون است که لزوماً در شیوهٔ خاصی از بیان تجلی‌می‌کند (همان: ۱۸). و منظور از «گزینش»، آن است که سبک محصول گزینش خاصی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است. نویسندگان مختلف برای بیان یک معنی واحد، تعابیر مختلف دارند و از عبارات گوناگونی استفاده‌می‌کنند و در نتیجه، بین سبک آنان اختلاف است (همان: ۲۶). «هنجارگریزی» نیز یعنی سبک، حاصل انحراف و خروج از هنجار-های عادی زبان است (همان: ۳۷).

### ۲. سطوح سه‌گانهٔ مطالعات سبک‌شناسانه (زبانی، فکری و ادبی)

برای آن‌که بتوانیم متنی را به‌لحاظ سبک‌شناسی، بررسی‌کنیم، باید روشی داشته‌باشیم. یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راه‌ها این است که متن را در سه سطح «زبانی، فکری و ادبی» مورد مطالعه قراردهیم (همان: ۲۱۳). دربارهٔ «**سطح زبانی**» در سطور بعدی نکاتی را از نظر خواهیم گذراند؛ اما در بررسی «**سطح فکری**»، به درون‌مایهٔ آثار به‌لحاظ نگرش، دین، مذهب و چیزهایی از این دست توجه‌می‌شود؛ این‌که اثر مدنظر درون‌گرا و ذهنی است یا برون‌گرا و آفاقی،

شادی‌گراست یا غم‌گرا، خردگراست یا عشق‌گرا و تلقی نویسنده به مسائلی ازقبیل مرگ، زندگی، عشق، صلح، جنگ، خود، دیگران و... چگونه است (همان: ۲۲۲). در «**سطح ادبی**» نیز به بسامد کاربرد صور خیال (مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه و سمبل) و فنون و ظرافت‌های معنوی (ایهام، تناسب و ...) و به‌طور کلی ادبیّت اثر یا خلاقیت ادبی در زبان و انحراف‌های هنری پرداخته‌می‌شود. بررسی این سطح از یک اثر ادبی از این نظر اهمیت دارد که به اعتقاد فرمالیست‌ها، اصل در ادبیات، ادبیّت است (همان: ۲۱۳).





### ۳- سطح زبانی

در بررسی سطح زبانی یک اثر، به سه سطح ریزتر «لغوی، نحوی و آوایی» آن توجه‌می‌شود. در «**سطح لغوی**» (لایهٔ واژگانی سبک)، درصد لغات فارسی و عربی یا ترکی و مغولی، کهن‌گرایی (از قبیل استعمال لغات کهن نزدیک به پهلوی یا لغات مهجور فارسی)، سره‌نویسی، اسامی بسیط یا مرکب، اسم ذات یا معنی و... بررسی‌می‌شود. توجه‌برانگیزبودن بسامد برخی از این لغات در آثار کسی می‌تواند در تعیین سبک شخصی او راه‌گشا باشد (همان: ۲۱۷). بررسی جمله از نظر محور هم‌نشینی و دقت در ساخت‌های غیرمتعارف، کوتاه یا بلندبودن جملات، کاربردهای کهن دستوری (مثل ساخت‌های کهن ماضی استمراری)، افعال پیشوندی، افعال مرکب، کاربردهای خاص ضمایر، صرف افعال کهن و... از جملهٔ موارد مدنظر در «**سطح نحوی**» (سبک‌شناسی جمله) هستند (همان : ۲۱۸). در «**سطح آوایی**» (سبک‌شناسی آواها) نیز آواهای زبان آن‌گونه که در گفتار تولید و ادراک می‌شوند، شیوهٔ تلفظ واژه‌ها در گفتار و الگوهای زبان نوشتار (نویسه‌شناسی)، با استفاده از علم آواشناسی بررسی‌می‌شود (همان: ۲۳۸). به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقیایی متن نیز گفت؛ زیرا در این مرحله، متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی‌می‌کنیم (همان: ۲۱۶).

### ۴. موسیقی شعر (بیرونی، کناری و درونی)

موسیقی شعر در منابع مربوط، غالباً به «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری و موسیقی درونی» تقسیم می‌شود. منظور از «**موسیقی بیرونی**» شعر، جانب عروضی وزن آن است (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۹۱) که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده‌شده‌اند، قابل تطبیق است؛ مثلاً تمام شعرهایی که در بحر متقارب (وزن شاهنامه) سروده‌شده‌اند، به‌لحاظ موسیقی بیرونی یکسان هستند؛ یعنی می‌توان آن‌ها را بر نظام آوایی «فعولن فعولن فعولن فعل» تطبیق‌داد.

«**موسیقی کناری**» شعر مربوط می‌شود به موسیقی برخاسته از «**قافیه**» و «**ردیف**». تاکنون تعریف‌های مختلفی از **قافیه** و ردیف ارائه‌شده‌است. قدیم‌ترین تعریف قافیه در کتاب المعجم آمده‌است: «قافیت بعضی از کلمهٔ آخرینِ بیت باشد؛ به شرط آن‌که کلمه بعینها و معناها در آخر

ابیات دیگر متکرر نشود. پس اگر متکرر شود، آن را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۲). در فارسی به قافیه، پساوند می‌گویند؛ یعنی قسمت تکرارشوندهٔ کلمات پایان ابیات؛ به شرط آن‌که قسمت تکرارشونده، جزئی از کلمهٔ قافیه باشد و به آن الحاق نشده‌باشد (شاه‌حسینی، ۱۴۲:۱۳۶۸). نحوهٔ آرایش قافیه، قالب شعر را مشخص‌می‌کند و به آخرین حرف اصلی از حروف همسان پایان کلمات قافیه، «**حرف روی**» می‌گویند (ماهیار، ۲۷۲:۱۳۷۳)؛ مثلاً حرف «د» در کلمات قافیهٔ «پاکزاد» و «باد»:

چه خوش گفت فروسی پاکزاد  که رحمت بر آن تربت پا باد (سعدی)

قافیهٔ شعر فارسی بسیار ساده و تابع ۳ قاعده است: قاعدهٔ (۱) و (۲) برای حرف یا حروف اصلی واژه‌های هم‌قافیه و قاعدهٔ (۳) برای حرف یا حروف الحاقی است (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۹۴). براساس «**قاعدهٔ (۱)**»، هریک از مصوت‌های «ا» و «و»، به تنهایی می‌توانند قافیه قراربگیرند؛ مانند «ا» در کلمه‌های «ما» و«پیدا» و «و» در کلمات «جادو» و «آهو»:

یاد باد آن‌که نهانش نظری با ما بود  رقم مهر تو از چهرهٔ ما پیدا بود (حافظ)

ای چشم تو دل‌فریب و جادو  در چشم تو خیره چشم آهو (سعدی)

بر پایهٔ «**قاعدهٔ (۲)**» نیز هر مصوت با یک یا دو صامت بعدش، قافیه قرارمی‌گیرد؛ مانند مصوت a و صامت «ر» (ـَـ ر) در کلمات «سحر» و «بر» و مصوت «ا» و دو صامت «شت» در واژه‌های «نکاشت» و «برنداشت»:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر  امه اهل خراسان به بر خاقان بر (انوری)

کسی دانه‌ی نیکمردی نکاشت  کزو خرمن کام دل برنداشت (نظامی)

«**قاعدهٔ (۳)**» مربوط به حروف الحاقی آخر کلمات هم‌قافیه است؛ یعنی اگر در آخر واژه‌های هم‌قافیه، یک یا چند حرف الحاقی بیاید، این‌ها نیز باید مشترک باشند؛ مثلاً در کلمات هم‌قافیهٔ «سیاه» و «تباه»، «اه» طبق قاعدهٔ (۲)، مشترک است و در کلمات هم‌قافیهٔ «سیاهی» و «تباهی»، «ی» نیز که حرف الحاقی است، باید مشترک باشد:

ماها تو سفر کردی و شب ماند و سیاهی  افزود شب غم به سیاهی و تباهی (شهریار)

«**ردیف**» به واژه یا واژه‌هایی گفته‌می‌شود که به‌صورت مکرر و بدون هیچ تغییری در آخر بیت‌ها یا مصراع‌ها و بعد از قافیه می‌آید. ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی به شمار می‌رود و در هیچ زبانی به اندازهٔ زبان فارسی استفاده‌نمی‌شود؛ از مهم‌ترین عوامل پیدایش ردیف در شعر فارسی، وجود فعل ربطی در این زبان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۲۶). شعر و قافیه‌ای را که ردیف داشته‌باشد، «**مردّف**» می‌گویند. در بیت زیر، فعل «آید همی» ردیف و کلمه‌های «مولیان» و «مهربان» قافیه‌اند.

بوی جوی مولیان **آید همی** یاد یار مهربان **آید همی** (رودکی)

یکی از اصطلاحات ویژهٔ موسیقی کناری شعر فارسی، «**حاجب**» است. حاجب کلمه‌ای است که پیش از قافیه تکرار شود؛ مانند «یار» در بیت زیر:

هر چند رسد هر نفس از یار غمی باید نشود رنجه دل از یار دمی

اگر حاجب، میان دو قافیه قرارگیرد، نزد ادبا بسیار مطلوب است. این‌گونه قافیه‌ها را «**محجوب**» می‌نامند (شاه‌حسینی، ۱۴۶:۱۳۶۸)؛ مانند:

ای شاه زمان بر آسمان **داری** تخت سست است عدو تا تو کمان **داری** سخت (امیر معزی)

یکی دیگر از عوامل مؤثر در موسیقی شعر، «**موسیقی درونی**» است. و منظور از موسیقی درونی، آن دسته از صنایع بدیعی است که به جنبه‌های آوایی علم بدیع مربوط می‌شوند و به آن‌ها بدیع لفظی می‌گویند. در کتاب فارسی دهم، از میان آرایه‌های بدیع لفظی، سجع، ترصیع، موازنه و چند نمونه از جناس و تکرار به چشم می‌آید که تعریف مختصر هریک از آن‌ها در پی آمده‌است.

وحیدیان کامیار دربارهٔ «**سجع**» می‌نویسد: «سجع همان قافیه است که در آخر جمله‌ها و قرینه‌های سخن منثور می‌آید و ویژگی‌های آن تقریباً با قافیه یکسان است. البته رعایت آن در همهٔ جمله‌ها و قرینه‌ها ضروری نیست» (۱۳۷۹: ۴۴)؛ ولی شمیسا معتقد است: «بحث سجع کلی‌تر از قافیه است. علاوه بر این، اصطلاح قافیه را فقط در مورد اواخر ابیات شعر به کار می‌برند؛ حال آن‌که سجع در نثر و در حشو شعر هم واقع می‌شود» (۱۳۹۵: ۳۵). سجع را به گونهٔ ریزتر «متوازی، مطرّف و متوازن» تقسیم‌می‌کنند. «**سجع متوازی**» با تغییردادن صامت نخستین در کلمات یک‌هجایی حاصل‌می‌شود؛ مانند: «بار و کار» و یا با تغییر نخستین صامت هجای قافیه در کلمات چندهجایی؛ مانند: «ببست و شکست» (همان: ۳۶) به عبارت ساده‌تر، «سجع متوازی یا همسان، آن است که دو واژه هم در وزن یکسان باشند، هم در رَوی» (کزازی،۱۳۸۵: ۴۳). «**سجع مطرّف**» از نظر شمیسا بر دو نوع است: الف) دو کلمه در تعداد هجا متفاوت‌اند و صامت آغازین هجای قافیه متغیر است؛ مانند: «دست و شکست» ب) کلمات سجع از نظر تعداد هجا مساوی باشند؛ اما هجاهای غیرقافیه از نظر کمیت، یعنی کوتاهی و بلندی، یکسان نباشند؛ مانند: «اطوار و وقار» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۳۹). به‌طور کلی «سجع مطرف یا همسوی، آن است که دو واژه تنها در حرف رَوی یکسان باشند و وزن آن‌ها یکسان نباشد؛ خواه در تعداد هجاها، خواه در کمیت هجاها (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۲). «**سجع متوازن**» نیز گونه‌ای از سجع است که در آن، کلمات از نظر هجا، عدداً و کمّاً (کوتاهی و بلندی) مساوی‌اند؛ اما در واک رَوی (برخلاف سجع متوازی و مطرف) مشترک نیستند؛ مانند: «کام و کار» یا «موّاج / نقّاد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۴۰). به بیانی دیگر، سجع متوازن یا همسنگ آن است که دو واژه تنها در وزن یکسان باشند (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۲).

یکی از مصادیق روش تسجیع در کلام، «**ترصیع**» است. در ترصیع، سجع‌های متوازی حداقل در دو جمله در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند (شمیسا، ۱۳۹۵: ۴۲)؛ مانند:

زبانش توان ستایش نداشت  روانش گمان نیایش نداشت (فردوسی)

یکی دیگر از نمودهای روش‌های تسجیع در کلام، «**موازنه**» است. این آرایه، زمانی محقق‌می‌شود که دو یا چند جمله به‌وسیلهٔ تقابل سجع‌های متوازن، هماهنگ شوند. تقابل سجع-های متوازی و متوازن را به‌صورت توأماً نیز موازنه می‌دانند. شمیسا معتقد است مورد نخست را موازنه و مورد دوم را مماثله بنامیم (همان: ۴۱).

«جناس» یکی دیگر از روش‌های خلق موسیقی درونی در شعر فارسی است. جناس «در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزون‌می‌کند. این روش مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌هاست؛ به طوری که کلمات، همجنس به نظر آیند یا همجنس‌بودن آن‌ها به ذهن متبادر شود. به مصادیق روش جناس نیز جناس گویند.» (همان: ۴۹). جناس، در کتب بدیع معاصر به انواعی تقسیم‌شده‌است؛ اما در کتب دبیرستان، این آرایهٔ بدیعی بر دو قسم کلی تام (همسان) و ناقص (ناهمسان)، بخش‌شده‌است. «**جناس تام**» مطرح در کتب دبیرستان، دقیقاً معادل جناس تام گنجانده‌شده در کتب بدیع، از جمله کتاب «نگاهی تازه به بدیع» اثر سیروس شمیسا است؛ اما «**جناس ناقص**» ی که در کتب دبیرستان مطرح‌شده، عنوانی کلی است که دربرگیرندهٔ اقسام مختلف جناس در کتاب‌های بدیع قدیم است. به هر روی، منظور از «**جناس تام**» آن است که لفظ (مجموعهٔ صامت‌ها و مصوّت‌ها) یکی و معنی واژه‌ها مختلف باشد. به عبارت دیگر، جناس تام، زمانی برقرار است که دو یا چند واژه در واجها متحد و در معنا مختلف باشند (همان: ۵۰)؛ برای مثال، در بیت زیر، بین «رود» به معنی فرزند در مصراع اول و «رود» به معنی رودخانه در مصراع دوم، جناس تام برقرار است:

از آن دمی که ز چشمم برفت رود عزیز  کنار دیدهٔ من همچو رود جیحون است (حافظ)

شمیسا در تعریف «**جناس لاحق**» (مضارع) این‌گونه می‌نویسد: به قول قدما وقتی است که در سجع متوازی، اختلاف صامت‌های آغازین بسیار کم باشد؛ یعنی صامت‌ها قریب‌المخرج باشند؛ مانند (گام و کام) یا (بست و پست) یا (حالی و خالی). اما حقیقت امر این است که القای هم‌جنسی (جناس) در ایام گذشته، بیش‌تر به سبب این بود که نقطه‌گذاری را در امثال حروف «ب» و «پ»، «ج» و «چ»، «س» و «ش» رعایت‌نمی‌کردند و «ک» و «گ» را یکسان می‌نوشتند. امروزه که این مسئله منتفی است، این کلمات چه حروف قریب‌المخرج داشته‌باشند (مضارع) و چه بعیدالمخرج (لاحق)، از امثلهٔ سجع متوازی محسوب‌می‌شوند (همان: ۵۴). در کتب دبیرستان، یکی از انواع جناس ناقص، گونه‌ای است که طرفین جناس، در صامت آغازین، میانی یا پایانی، اختلاف

داشته‌باشند. روح‌الله هادی همهٔ این موارد را به‌درستی «**جناس ناقص اختلافی**» نامیده‌است (۱۳۷۳: ۲۵).

در اکثر کتب بدیعی، جناسی را که کلمات متجانس در یک صامت با هم‌دیگر اختلاف داشته‌باشند، «**مطرف**» نامیده‌اند و این اختلاف را به آغاز کلمه محدود نکرده و اختلاف یک صامت در میان و پایان کلمه را نیز مصداق جناس مطرف گرفته‌اند (کزازی، ۱۳۸۵: ۴۳)؛ ولی شمیسا اصلاً اختلاف دو کلمه در صامت میانی و پایانی را جناس به شمار نمی‌آورد و آن را نوع قوی از سجع متوازن دانسته‌است (همان: ۶۴). وحیدیان کامیار نیز این گونه را «**جناس با اختلاف حرف**» نامیده و برحسب اختلاف در آغاز یا میان یا پایان کلمات متجانس به سه قسم تقسیم نموده است (۱۳۷۹: ۲۷). قصد ما در این پژوهش از جناس لاحق یا مضارع همان «**جناس ناقص اختلافی**» است.

نوع دیگر جناس، «**جناس زاید**» است. این جناس، زمانی محقق‌می‌شود که یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری واک یا واک‌هایی در آغاز یا وسط یا آخر، اضافه داشته‌باشد. پس بر سه نوع است: مختلف‌الاول (مُطرّف یا مزید)، مختلف‌الوسط (جناس وسط)، مختلف‌الآخر (مذیّل) (شمیسا، ۱۳۹۵: ۶۱). اگر یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو واج در آغاز بیشتر داشته باشد، «**جناس مطرّف**» **(مزید)** نامیده‌می‌شود (همان: ۶۱). به تعبیری دیگر، یک پایهٔ جناس نسبت به پایهٔ دیگر، یک حرف در آغاز یا در وسط یا در پایان اضافه داشته‌باشد که این قسم، و دو قسم دیگر از جناس زاید، معادل «**جناس ناقص افزایشی**» هستند (هادی،۱۳۷۳: ۲۶). در «**جناس وسط**»، یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک مجموعهٔ «صامت + مصوت کوتاه» یا « صامت + مصوت بلند» در وسط اضافه دارد؛ مانند: «کف و کنف»، «نرد و نبرد»، «جان و جانان» و «قامت و قیامت» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۶۳). در کتب دبیرستان که معیار در تشخیص نوع جناس، املا یا کتابت واژه‌هاست نه تلفظ آن‌ها، می‌توان افزایش حتی یک صامت یا مصوت را در وسط یکی از کلمات متجانس نیز زیرمجموعهٔ جناس وسط به شمار آورد. «**جناس مذیّل**»، آن است که در آخر یکی از کلمات متجانس، واک یا واک‌هایی اضافه باشد؛ نظیر: «جام و جامه»، «ساق و ساقی»، «سر و سرو» و «دست و دستان». با توجه به این‌که این واک اضافه، مصوت کوتاه باشد یا مصوت بلند یا یک صامت یا مجموعهٔ «مصوت + صامت»، جناس مذیّل به چهار گونهٔ فرعی تقسیم‌شده‌است (همان: ۶۴).

«**جناس ناقص**» یا **محرّف (جناس ناقص حرکتی)** آن است که دو کلمه حروفشان همانند است؛ اما ازجهت حرکت و اعراب، متفاوت‌اند؛ مانند: «خَلق و خُلق»، «مِهر و مُهر»، «بُرد / بَرَد» و «بَرید/ بُرید» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۷۰).

در دل ندهم ره پس از این مِهر بتان را  مُهر لب او بر در این خانه نهادیم (حافظ)

**«جناس اشتقاق»** که در پارسی می‌توان آن را «همریشگی» نامید، آن است که دو واژه در ریخت و پیکره، پیوندهایی باهم داشته‌باشند؛ ولی به‌گونه‌ای که نتوان این پیوندها را در هیچ‌یک از گونه‌های جناس گنجانید و از آن گونه شمرد (کزازی، ۱۳۸۵: ۶۳).

شمیسا در ذیل **«روش تکرار»** به ذکر آرایه‌هایی پرداخته‌است که در کتب معاصر دیگر، عموماً تحت دو عنوان کلی **«واج‌آرایی»** و **«تکرار»** قیدشده‌اند. **«واج آرایی»**، تکرار یک یا چند صامت یا مصوت در شعر یا در چندین کلمهٔ جمله است؛ به‌گونه‌ای که آفرینندهٔ موسیقی درونی باشد و بر تأثیر شعر بیفزاید. موسیقی برخاسته از واج‌آرایی صامت‌ها عموماً محسوس‌تر از موسیقی‌ای است که از واج‌آرایی مصوت‌ها ایجادمی‌شود. با این حال، مصوت‌ها نیز تأثیر خاصی در واج‌آرایی دارند. شمیسا تکرار واج را بر دو نوع جزئی‌تر **«هم‌حروفی»** و **«هم‌صدایی»** تقسیم‌کرده‌است. از نظر وی، «هم‌حروفی» تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است و «هم‌صدایی» تکرار یا توزیع یک مصوت در کلمات یک جمله. مفهوم **«تکرار»** در کتب بدیع، عموماً ناظر است به تکرار یک واژه در کلام؛ ولی شمیسا غیر از گونه‌های مختلف این عنوان کلی، به گونه‌ای با عنوان «تکرار هجا» اشاره‌کرده و سپس در ذیل عنوان «تکرار در واژه» به صنایعی نظیر «رد الصدر الی العجز»، «رد العجز الی الصدر»، «تشابه‌الاطراف»، «اعنات یا التزام»، «تکرار یا تکریر» و «طرد و عکس» اشاره‌نموده‌است (۱۳۹۵ : ۷۳). «تکرار هجا» یعنی تکرار یک هجا در متن کلام که معمول‌ترین نوع آن تکرار ادات جمع است و «تکرار واژه» یعنی تکرار کلمه در کلام است که انواعی دارد (همان: ۷۵)؛ مثلاً:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم. (فروغ فرخزاد)

عصا برگرفتن نه معجز بود  همی اژدها کرد باید عصا (عنصری)

### ۵. مختصات آوایی کهن

مختصات آوایی کهن عبارت‌اند از: الف اطلاق، اماله، ابدال، واو معدوله، اسم صوت، تخفیف لغات، تشدید مخفّف، تخفیف مشدد، تلفظ‌های کهن و ... .

**«الف اطلاق»**، الف زایدی است که در آخر اسم و فعل و حرف می‌آورده‌اند؛ مانند:

پوپک دیدم به حوالی سرخس  بانگک بر برده به ابر اندرا

چادرکی دیدم رنگین بر او  نقش بسی گونه بر آن چادرا (رودکی)

این «الف»، بیشتر در آثار دورهٔ سامانی دیده‌می‌شود و در دورهٔ غزنوی کم می‌شود. فرخی و عنصری و اسدی طوسی و ناصرخسرو آن را به کار نبرده‌اند و منوچهری و قطران هر کدام فقط در یک قصیده از آن استفاده‌کرده‌اند. الف اطلاق در برخی قسمت‌های شاهنامه (که ظاهراً مربوط به

دورهٔ جوانی فردوسی است)، تقریباً زیاد است؛ اما در برخی از قسمت‌ها، خیلی کم است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۵۶). چنان که از نوشتهٔ شمس قیس برمی‌آید، آن را در عربی «الف اطلاق» و در فارسی«الف اشباع» می‌گویند؛ «از بهر آن‌که تولّد الف جز از اشباع فتحهٔ ماقبل نخیزد و متأخران شعرا استعمال این الف را عیبی فاحش شمرند و البته جایز ندارند» (رازی، ۱۳۶۰: ۲۰۸).

**«اماله»**، یعنی میل «الف» به سوی «ی» که یکی از سیستم‌های تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بوده و درنتیجهٔ آن، کلمات «الف»دار عربی را به «یاء» مجهول تلفظ می‌کردند. کلمه‌ای را که مشمول اماله شده‌باشد، «ممال» می‌گویند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۷۴)؛ مانند:

به حجاب اندرون شود خورشید  گر تو برداری از دو لاله حجیب (رودکی)

«واو معدوله»، «واو»ی است که در بعضی کلمه‌ها نوشته‌می‌شود، ولی خوانده‌نمی‌شود؛ مانند «خواب» و «خواهر» که در گذشته xowāb و xowāhar تلفظ‌می‌شدند. صامت ماقبل این «واو» در برخی کلمات به صورت «ـَ» تلفظ‌می‌شود؛ مثلاً «خود» به‌صورت «خَد» و «سالخورد» به‌صورت «سالخَرد» به لفظ درمی‌آید.

در دستور زبان فارسی، **«اسم صوت»**، غالباً به عنصری مرکب گفته‌می‌شود که از صداهای طبیعی گرفته‌می‌شود؛ مثل «چلپ و چلوپ»، «شُرشُر» و «میومیو» و «خش‌خش». در منابع دستور معاصر فارسی، به اسم صوت، «نام‌آوا» نیز می‌گویند.

مقصود از **«تخفیف لغات»**، مخفّف‌کردن برخی از واژه‌هاست؛ با کاستن یک و به‌ندرت دو حرف از آن‌ها. تخفیف ممکن است در حروف یا در تکواژهای آزاد رخ‌دهد؛ برای نمونه، در «ابر ز من حامل سرمایه شد»، «ز» مخفف «از» است. و منظور از **«تخفیف مشدّد»**، بدون تشدید خواندن کلماتی است که حروف مشدّد دارند. در المعجم این مقوله جزء «حذوف ناخوشایند» شمرده شده است؛ مانند «ابوالعبّاس» بدون تشدید در بیت زیر:

چون خواجه ابوالعباس آمد  کرت همه نیک شد سراسر (رازی، ۱۳۷۳: ۳۰۵)

**«تشدید مخفّف»**، برعکس مورد قبلی و بدین معنی است که یکی از حروف (عمدتاً حرف آخر) کلماتی را که حرف مشدّد ندارند، مشدّد کنیم. شمس قیس رازی در المعجم آن را «زیادت قبیح» خوانده‌است و معتقد است مخصوصاً در کلمات تازی اتفاق‌می‌افتد؛ زیرا بر این نکته دلالت‌می‌کند که شاعر اصل آن کلمه را ندانسته‌است؛ مانند: خزّ، میّ، زرّ، کرّ و ... (همان: ۳۰۱). و در جای دیگر می‌خوانیم: «بیشتر در قدیم کلمات دوحرفی را مشدّد می‌کردند (شاید به این حساب که در عربی، کلمات حداقل ثلاثی هستند)؛ مخصوصاً اگر کلمه، مختوم به «ر» بود» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۶۸).

منظور از «**تلفظ‌های کهن**»، آن است که در گذر زمان، تلفظ برخی کلمات تغییریافته‌است. شمیسا این تغییرات را در چهار دسته جای‌داده‌است: دستهٔ اول با عنوان «**ابدال**»؛ شامل واژه‌هایی نظیر «زفان: زبان»، «فام: وام»، «فش: وش»، «خروچ: خروس»، «باشگون: واژگون»، «باتنگان: بادنجان»، «یافه: یاوه»، «درفشنده: درخشنده»، «نیلوفل: نیلوفر»، «ویشتاسب و بشتاسب: گشتاسب»، «پنگان: فنجان»، «خسفیدن: خسبییدن» و ... . قسم دوم، با نام «**صورت‌های کهن‌تر لغات**»؛ نظیر «والغونه: گل‌گونه»، «دانشومند: دانشمند»، «مزگت: مسجد»، «ستیهندگی: ستیزندگی»، «استاخی: گستاخی»، «دشخوار: دشوار» و ... . قسم سوم، تحت عنوان «**درهم‌ریختگی**»؛ شامل کلماتی از قبیل «گَرسنه: گُرُسنه» و «بذاذر: برادر» و دستهٔ چهارم، با عنوان «**تغییر مصوت کوتاه**»؛ کلماتی مانند «جُوان: جَوان»، «سَخُن: سُخَن»، «کَهُن: کُهَن»، «زُفان: زبان» (همان: ۲۶۷).

دربارهٔ «**ابدال**» باید اضافه‌کرد که در گذر زمان، برخی از واژه‌های فارسی که دارای صامت‌های غیرعربی «گ» و «پ» هستند، به قیاس کلمات عربی، به‌ترتیب تبدیل به «ک» و «ب/ ف» شده‌اند؛ به عنوان نمونه، کلمات «اسپ، پیل، گوسپند، اسپند، آگندن، افگندن»، به «اسب، فیل، گوسفند، اسفند، آکندن و افکندن» تبدیل‌شده‌اند (همان: ۲۷۲).

از دیگر مصادیق «تلفظ‌های کهن»، «**اسکان ضمیر**» و «**حذف ت در طیّ شعر**» است. مراد از «اسکان ضمیر» این است که مصوت آغاز ضمیر را، که همواره قبل از آن همزه است، حذف‌کنند؛ یعنی همزه و مصوت حذف‌می‌شود و صامت ضمیر به کلمهٔ قبل می‌چسبد: جانَت ← جانت (jānt) (همان: ۲۷۳). ویژگی عروضی کهن «حذف ت در طیّ شعر»، بیشتر در اشعار سبک خراسانی دیده‌می‌شود؛ مانند بیت زیر از رودکی که «ت» در «است» تلفظ‌نمی‌شود:

ور به بلور اندرون ببینی گویی  گوهر سرخ است به کف موسی عمران (همان: ۲۶۱)

بررسی سبک‌شناسانهٔ آثار ادب فارسی، به‌ویژه در سال‌های اخیر، مورد توجه پژوهشگران و دانشجویان قرارگرفته‌است و هرکس بر اساس ذوق، علاقه‌مندی یا نیاز مطالعاتی، نسبت‌به انتخاب آثار ادب فارسی اقدام‌می‌کند. به‌خاطر گستردگی مفاهیم و عناوین مربوط به بررسی سبک‌شناسانهٔ آثار ادبی، پرداختن به همهٔ جنبه‌های آن، کار بسیار دشواری است. به‌همین‌خاطر، پژوهشگران ناچارند یا جنبه‌های سبک‌شناسانه را محدود سازند و یا به بخش کوچکی از یک اثر ادبی توجه‌کنند. بررسی آوایی اشعار فارسی هم یکی از عنوان‌های انتخاب‌شدهٔ تخصصی پژوهشگران است که به‌صورت مستقل و یا در کنار بخشی دیگر از جنبه‌های سبک‌شناسانه انجام‌می‌شود.

آقاحسینی و زارع (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه»، ضمن تعریف ساختار آوایی و دسته‌بندی آن، به توازن آوایی، توازن

واژگانی و توازن نحوی می‌پردازند و اشعار احمد عزیزی را براساس این دسته‌بندی بررسی‌می‌کنند و درنهایت به این نتیجه می‌رسند که شاعر در این اثر، ارزش‌های خود را هنرمندانه و شاعرانه در ظرف کلمات ریخته‌است. تجلیل و غیبی (۱۳۹۰) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل ساختاری شعر خاقانی»، زیبایی‌های شعر خاقانی را به ویژگی‌هایی بارز مثل برجسته‌سازی، توازن‌های نحوی، آوایی و واژگانی و ابتکار در خلق ترکیبات خاص وابسته می‌دانند. روحانی و عنایتی (۱۳۹۱) در پژوهش خود، تحت عنوان «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور»، به آرایه‌هایی که در شکل‌گیری ساختار آوایی نقش داشته‌اند، اشاره‌می‌کنند و عوامل مؤثر زبانی را که باعث تقویت جنبهٔ موسیقی شعر قیصر شده‌است، برمی‌شمرند و اهمیت کار شاعر را پرداختن به ساختار آوایی کلام عنوان‌می‌کنند. پیروز و خلیلی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی» معتقدند که شفیعی کدکنی با توجه فراوان به ساختار و فرم شعر، انسجام صوری مناسبی به شعر بخشیده و با استفاده از روابط ساختاری چون تکرار، انسجام، و روایت، شعری مناسب از نظر انتخاب واژگان پدیدآورده‌است. رحیمی و رضایی (۱۳۹۴) هم در مقالهٔ «نقد و بررسی سبک زبانی غزلیات نشاط اصفهانی»، ضمن بررسی غزلیات نشاط اصفهانی، سبک و سیاق زبانی این غزلیات را در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بررسی‌کرده‌اند. نیک‌خواه (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «بررسی سبک‌شناسانهٔ مثنوی عقاب خانلری» از منظر ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری، کاربرد فراوان جناس و واج آرایی‌های نو را در بخش ویژگی‌های آوایی، برجسته‌تر می‌داند. نوری خوش‌رودباری (۱۳۹۵) در پژوهشی تحت عنوان «موسیقی کناری در مقتل فدایی مازندرانی»، استفاده از ردیف‌های فعلی، صوتی، اسمی، صفتی، ترکیبی و بهره‌گیری از قافیه‌های بدیعی را برای موسیقیایی‌تر کردن سروده های فدایی مازندرانی مطرح‌می‌کند. محمدی افشار و شایان مهر (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه‌اشعار قیصر امین‌پور»، ضمن بررسی کامل شعر قیصر از دید زبانی، در بخش آوایی، به‌کارگیری لفظ در خدمت معنا و رسیدن از ساختمان ظاهری کلام برای دستیابی به معنای درونی آن را با عناصر تکرار و کسره‌های متوالی، هم در وصف و هم در اضافه، از ویژگی‌های برجسته شعر قیصر عنوان‌می‌کنند.

همهٔ پژوهش‌های بالا، به‌لحاظ بررسی زبانی-آوایی یا غیر از آن، بخشی از اشعار فارسی را مورد بررسی قرارداده‌اند و ویژگی‌های آن‌ها را کشف و اعلام کرده‌اند. با توجه به این‌که زمینهٔ پژوهش حاضر، بررسی اشعار یک کتاب درسی است و به‌طور طبیعی مجموعه‌آثار شعرای مختلفی را در بر می‌گیرد، هیچ کدام از مقالاتی که به آن‌ها اشاره‌شد، اثری از شاعران کتاب مورد مطالعه را بررسی‌نکرده‌اند و این مسئله از محدودیت‌های پژوهش نیز هست. ما قصد داریم با اطلاعات جنبی این پژوهش‌ها و بهره‌گیری از شیوه‌ها و یافته‌های آن‌ها، بخش دیگری از اشعار فارسی را

که در کتاب فارسی پایهٔ دهم آمده‌است، مورد بررسی قراردهیم و ویژگی‌های سبکی آن‌ها را در قلمرو زبانی- آوایی مشخص‌نماییم.

## روش پژوهش

در این پژوهش، روش تحقیق تحلیلی، و توصیفی است. جامعهٔ آماری این تحقیق را کتاب‌های فارسی پایهٔ دهم و نمونهٔ آماری را شعرهای کتاب فارسی پایهٔ دهم تشکیل‌می‌دهد. ابتدا اشعار موجود در کتاب را بر مبنای وزن عروضی یا موسیقی بیرونی موجود در آن‌ها، دسته‌بندی نموده و پس از آن، با تعریفی که برای هرکدام از موارد (اماله، جناس، صنایع بدیع لفظی و...) ارائه‌کردیم، اشعار دارای آن ویژگی را ذیلش آورده‌ایم. استفاده از برخی جداول، برای نشان‌دادن بیش از یک داده به‌طور هم‌زمان یا نشان‌دادن کمیّت داده‌ها، به فهم و نتیجهٔ نهایی کمک‌خواهدکرد.

## یافته‌های پژوهش

### موسیقی بیرونی: وزن

یکی از مسائل مطرح در موسیقی بیرونی، «وزن شعر» است. از این منظر، وزن اشعار مندرج در کتاب فارسی پایهٔ دهم ذیلاً از نظر می‌گذرد. لازم به ذکر است که فقط بیت آغازین یک سروده به‌عنوان نمونه درج‌می‌شود و منظور از عدد داخل پرانتز جلوی بیت‌ها، شمارهٔ صفحه‌ای از کتاب فارسی دهم است که بیت در آن درج‌شده‌است.

۱. مفتعلن مفتعلن فاعلن: سریع مسدس مطوی مکشوف

گشت یکی چشمه ز سنگی جدا غلغله‌زن، چهره‌نما، تیزپا (۱۲)

۲. فعلاتن مفاعلن فعلن: خفیف مسدس مخبون محذوف

دوش مرغی به صبح می‌نالید عقل و صبرم ببُرد و طاقت و هوش ( ۳۵)

۳. فاعلاتن فاعلاتن فاعلن: رمل مسدس محذوف

پشت دیوار آن‌چه گویی، هوش‌دار تا نباشد در پسِ دیوار، گوش (۱۴)

۴. فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن: رمل مثمن مخبون محذوف

تا تو را جای شد ای سرو روان در دل من هیچ کس می‌نپسندم که به جای تو بود (۱۵)

۵. مفاعیلن مفاعیلن فعولن: بحر هزج مسدس محذوف

به نام کردگارِ هفت افلاک که پیدا کرد آدم از کفی خاک (۱۰)

۶. مفعول مفاعلن مفاعیلن: هزج مسدس اخرب مقبوض

حسرت نبرم به خواب آن مرداب کارام درون دشت شب خفته‌است (۸۱)

۷. مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن: هزج مثمن اخرب

وقتی دل سودایی، می‌رفت به بستان‌ها بی‌خویشتنم کردی، بوی گل و ریحان‌ها (۵۸)

۸. مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن: هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف

تابوت مرا جای بلندی بگذارید تا باد بَرَد سوی وطن، بوی تنم را (۹۰)

۹. مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن: هزج مثمن سالم

بسوز ای دل که تا خامی، نیاید بوی دل از تو کجا دیدی که بی آتش، کسی را بوی عود آمد (۱۴۴)

۱۰. فعولن فعولن فعولن فعل: متقارب مثمن محذوف

یکی قطره باران ز ابری چکید خجل شد چو پهنای دریا بدید (۱۵)

۱۱. فعولن فعولن فعولن فعولن: متقارب مثمن سالم

به خون گر کشی خاک من، دشمن من بجوشد گُل اندر گُل از گلشن من (۸۳)

۱۲. مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن: مضارع مثمن اخرب

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید (۵۰)

۱۳. مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن: مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف

ای بی‌نشان محض، نشان از که جویمت؟ گم گشت در تو هر دو جهان از که جویمت؟ (۵۱)

۱۴. مستفعلن فَعَلن مستفعلن فَعَلن: بسیط مثمن مخبون محذوف

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست تو را کژ طبع جانوری (۲۳)

۱۵. مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن: مجتث مثمن مخبون محذوف

کبوتری که دگر آشیان نخواهددید قضا همی بَرَدش تا به سوی دانه و دام (۲۵)

۱۶. مفتعلن فاعلات مفتعلن فع: منسرح مثمن مطوی منحور

خدمت حق کن به هر مقام که باشی خدمت مخلوق افتخار ندارد (۵۷)

**موسیقی کناری: قافیه، ردیف، حروف و هجای قافیه، حاجب و محجوب**

برای نشان‌دادن وضعیت موسیقی کناری، یک سروده را ذیلاً به‌عنوان نمونه بررسی‌می‌کنیم. در جدول زیر، واژه‌های قافیه با حروف درشت‌تر از متن، چاپ‌شده‌اند و زیرِ واژه یا واژه‌هایی که در محل ردیف نشسته‌اند، خط کشیده‌شده‌است. عنوان شعر و صفحهٔ مربوط به آن در کتاب فارسی پایهٔ دهم، در آغاز جدول آمده‌است.

به نام کردگار(۱۰)

| واژه‌های قافیه و ردیف | | حروف قافیه | هجای قافیه |
|---|---|---|---|
| بـه نـام کـردگـارِ هـفـت افلاک | کـه پیـدا کرد آدم از کفی خـاک | اک | ص + م ب + ص |
| الهی، فضـــلِ خود را یـار مـا کن | ز رحمـت، یـک نظر در کـار مـا کن | ار | ص + م ب + ص |
| تـویـی رزّاقِ هـر پیـدا و پنهـان | تـویـی خـلـّاق هـر دانـا و نـادان | ان | ص + م ب + ص |
| زهـی گـویـا ز تو، کـام و زبـانم | تـویـی هـم آشـــکـارا، هـم نهـانم | ان + ـَ م | ص + م ب + ص |
| چو در وقـتِ بهـار آیی پـدیـدار | حقیقـت، پرده برداری ز رُخســـار | ار | ص + م ب + ص |
| فروغِ رویـت انـدازی ســـوی خاک | عجایب نقش‌ها ســازی ســوی خاک | از + ی | ص + م ب + ص |
| گُل از شوقِ تو خندان در بهار است | از آنش رنـگ‌های بی‌شـــمار اســت | ار | ص + م ب + ص |
| هر آن وصفی که گویم، بیش از آنی | یقین دانم کـه بی‌شـــک، جانِ جانی | ان + ی | ص + م ب + ص |
| نـمـی‌دانـم، نـمـی‌دانـم، الـهـی | تو دانی و تو دانی، آن‌چه خواهی | اه + ی | ص + م ب + ص |

**حاجب و محجوب**

که جایی که دریاست من کیستم  گر او هست حقّا که من نیستم (۱۵)

«من » حاجب و قافیه بیت محجوب است.

**موسیقی درونی:**

برای هر آرایه به ذکر یک نمونه بسنده می‌شود.

**۱. سجع**

با توجه به این‌که موضـوع مقالهٔ حاضـر، بررسـی اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم است و سجع عمدتاً در نثر دیده‌می‌شـود، گونهٔ شـعری آن محدود به اشـعاری اسـت که قافیهٔ میانی دارند. در نمونه‌های این کتاب، فقط در قرینه‌های نیم‌مصـراع اول و نیم‌مصراع دوم از مصراع نخست، سجع دیده‌می‌شود.

گه نعره زدی بلبل، گه جامه دریدی گل  بـا یـاد تـو افـتادم از یاد برفت آن‌ها (۵۸)

سجع مطرف بین «بلبل و گل»

**۲. ترصیع**

این ترفند در شعر یا نثر، به‌طور طبیعی به‌ندرت پیش می‌آید؛ به همین دلیل، نمونه‌های ترصیع کامل بسیار کم و معمولاً متکلف است؛ ولی نمونه‌های ترصیع ناقص بیشتر است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۰). نمونه ای از ترصیع کامل:

تویی رزّاقِ هر پیدا و پنهان  تویی خلّاق هر دانا و نادان (۱۰)



**۳. موازنه یا مماثله**

چون در کتاب فارسی پایهٔ دهم، قصیده‌ای از شعرای قدیم نیامده، نمونه‌های موازنه محدود به موارد متفرقه‌ای است که در میان اشعار این کتاب دیده‌می‌شود:

ابر ز من حامل سرمایه شد  باغ ز من صاحب پیرایه شد (۱۲)

**۴. جناس**

**الف) جناس تام**

یکی تیر زد بَر برِ اسب اوی  که اسب اندرآمد ز بالا به روی (۹۹)

جناس تام بین «بر» و «بر» («برِ» اول: حرف اضافه« برِ» دوم: اسم و به معنای پهلو، سینه)

**ب) جناس لاحق یا مضارع**

الهی، فضلِ خود را یار ما کن  ز رحمت، یک نظر در کار ما کن (۱۰)

جناس لاحق بین «یار و کار»

**پ) جناس زاید**

**پ ۱) جناس مُطرّف یا مزید**

چون داد عادلان به جهان در، بقا نکرد  بیدادِ ظالمانِ شما نیز بگذرد (۶۹)

جناس مطرف بین «داد و بیداد»

**پ ۲) جناس وسط:**

باش تا دستش ببندد، روزگار  پس به کام دوستان، مغزش برآر (۱۰۲)

جناس وسط بین «دست و دوست»

**پ ۳) جناس مذیّل**

در برِ من ره چو به پایان برد  از خَجِلی سر به گریبان برد (۱۲)

جناس مذیّل بین «بر، بَرَد»

**ت) جناس ناقص یا محرّف**

فصلنامهٔ پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱

تعداد این نوع جناس در فارسی پایهٔ دهم، نادر است و به بیت زیر محدود می‌شود:

ای مِهر تو در دل‌ها، وی مُهر تو بر لب‌ها  وی شور تو در سَرها وی سِرّ تو در جان‌ها (۵۸)

جناس ناقص بین «مِهر و مُهر»

**ث) جناس اشتقاق**

باز این چه رستخیز عظیم است؟! کز زمین  بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است (۷۲)

جناس اشتقاق بین «عظیم و اعظم»

**۵. واج‌آرایی یا تکرار واک**

نمونه‌های واج‌آرایی، خواه تکرار صامت و خواه مصوت، در کتاب فارسی پایهٔ دهم زیاد است و می‌توان موارد زیر را برشمرد:

**الف) هم‌حروفی**

به نام کردگارِ هفت افلاک  که پیدا کرد آدم از کفی خاک (۱۰)

تکرار صامت «ک»

**ب) هم‌صدایی**

ای مفتخِر به طالعِ مسعودِ خویشتن  تأثیرِ اخترانِ شما نیز بگذرد (۶۹)

تکرار مصوت کوتاه «ـِ»

**۶. تکرار**

با لحاظ‌کردن تقسیم‌بندی‌های شمیسا و ذکر این نکته که غیر از تکرار هجا و تکرار واژه، انواع دیگر روش‌های تکرار در کتاب فارسی دهم نمونه‌ای ندارند، به ذکر نمونه‌های این دو گونه بسنده می‌کنیم:

**الف) تکرار هجا**

که گردان کدامند جنگ آوران  دلیران و کارآزموده سران (۱۰۴)

در این بیت، «ان جمع» مستقلاً یک هجا نیست.

**ب) تکرار واژه:**

نمی‌دانم، نمی‌دانم، الهی  تو دانی و تو دانی، آن‌چه خواهی (۱۰)

تکرار «نمی‌دانم و دانی»

**مختصات آوایی کهن**

برای هر مورد به ذکر یک نمونه اکتفا می‌شود.

**۱. الف اطلاق**

با توجه به این که این الف در آثار دوره‌های اول شعر فارسی رایج بوده و غیر از شاهنامه از این دسته از آثار، شعری در کتاب فارسی دهم نیامده‌است، هیچ نمونه‌ای از آن در این کتاب یافت‌نشد. البته اگر این عقیدهٔ را بپذیریم که الف در فعل «گفتا»، الف اطلاق است (شمیسا۱۳۹۳: ۲۵۶)، باید گفت در درس ششم که غزل معروف حافظ با مطلع زیر آمده‌است، در تمامی بیت‌ها فعل «گفتا» و به تبع آن، الف اطلاق دیده‌می‌شود.

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید  گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید (۵۰)

برخی محققان «الف» در فعل «گفتا» را «الف سؤال و جواب یا مناظره» نامیده‌اند (انوری، ۱۳۸۱: ۲۰۵)

**۲. اماله**

در فارسی دهم، فقط بیت زیر را که دو نمونه از مختصه‌های کهن را در خود دارد، می‌توان دید:

کشانی بدو گفت: با تو سِلیح  نبینم همی جز فسوس و مِزیح (۹۹)

«سِلیح» مُمال سلاح و «مِزیح» ممال مزاح

**۳. واو معدوله**

گفت زنهار اگرچه بد کردم  در بدِ من مبین که خَود کردم (۱۲۶)

تلفظ «خود» به شکل «خَد»

**۴. اسم صوت**

تنها نمونهٔ کاربرد اسم صوت در کتاب فارسی پایهٔ دهم، عبارت است از بیت زیر از سیف فرغانی:

در مملکت چو غرّش شیران گذشت و رفت  این عوعوِ سگان شما نیز بگذرد (۶۹)

عوعو: اسم صوت سگ

**۵. تخفیف لغات**

گه به دهان، برزده کف چون صدف  گاه چو تیری که رود بر هدف (۱۲)

«گه» مخفّفِ «گاه»

**۶. تخفیف مشدد**

دو لشکر، نَظاره برین جنگ ما  برین گرز و شمشیر و آهنگ ما (۱۰۵)

تخفیف «نَظّاره» به‌صورت «نَظاره»

**۷. تشدید مخفف**

در اشعار کتاب فارسی دهم، فقط در بیتی از شاهنامه به این مورد نادر برمی‌خوریم:

یکی تیرِ الماس پیکان چو آب  نهاده بر او چار پرِّ عقاب (۹۹)

مشدّد نمودن «پَر» به شکل «پَرّ»

**۸. تلفظ‌های کهن**

**الف) ابدال**

خروش سواران و اسپان ز دشت  ز بهرام و کیوان، همی‌برگذشت (۹۶)

«اسپ» شکل قدیمی «اسب»

**ب) اسکان ضمیر**

در فارسی دهم، فقط نمونهٔ زیر یافت‌شد که دارای این ویژگی آوایی است:

نگه کرد سهراب و آمدش ننگ  برآشفت و تیز اندرآمد به جنگ (۱۰۴)

ساکن نمودن مصوت ماقبل ضمیر «ـَ ش» در فعل «آمدش» (?āmadš)

**پ) حذف «ت» در طیّ شعر**

جز یکی دخترِ عزیز مرا  نیست و بسیار هست چیز مرا (۱۲۴)

حرف «ت» در«نیست» تلفظ نمی‌شود.

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ۳۹ شعر مورد بررسی قرارگرفت. برخی از این اشعار به‌صورت کامل در یک واحد درسی ارائه‌شده‌اند و برخی هم به‌صورت تک‌بیت یا چند بیت از یک شعر در یک متن درسی آمده‌اند و شماری دیگر نیز جزء مباحث پیوستی دروس هستند و ذیل بخش‌هایی چون: قلمرو زبانی، کارگاه متن‌پژوهی، شعرخوانی و... مطرح شده‌اند. تعداد وزن‌های به‌کاررفته در این اشعار، ۱۶ مورد است. ما در این‌جا برای انجام یک مقایسهٔ استاندارد کمی، اوزان پرکاربرد شعر فارسی را در جدول زیر ارائه‌می‌کنیم و پس از آن با آوردن جدول وزن‌های کتاب فارسی پایهٔ

دهم، بـه این جمع‌بندی خواهیم‌رســـید که چه میزان از وزن‌های کتاب دهم جزء پرکاربردترین وزن‌های شعر فارسی هستند یا نیستند.

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی بر اساس فهرست آماری «الول ساتن»

| ردیف | نام وزن | تقطیع | تعداد کاربرد | درصد کاربرد |
|---|---|---|---|---|
| ۱ | مجتـث مثمن مخبون محذوف | مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن | ۳۰۳۲ | ۱۶/۵ |
| ۲ | مضـــارع مثمن اخرب مکفوف محذوف | مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن | ۲۶۶۳ | ۱۴/۵ |
| ۳ | رمل مثمن محذوف | فـاعلاتن فـاعلاتن فـاعلاتن فاعلن | ۲۴۵۲ | ۱۳/۳ |
| ۴ | رمـل مـثمن مخبون محذوف | فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن | ۱۹۶۵ | ۱۰/۶ |
| ۵ | خفیف مسدس مخبون محذوف | فعلاتن مفاعلن فعلن | ۱۷۸۹ | ۹/۷ |
| ۶ | هزج مثمن سالم | مفـاعیلن مفـاعیلن مفـاعیلن مفاعیلن | ۱۲۰۳ | ۶/۵ |
| ۷ | هـزج مـثـمن اخرب مکفوف | مسـتفعل مسـتفعل مستفعل فع لن | ۱۱۵۹ | ۶/۳ |
| ۸ | هزج مسدس محذوف | مفاعیلن مفاعیلن فعولن | ۹۸۹ | ۵/۴ |
| ۹ | رمل مسدس محذوف | فاعلاتن فاعلاتن فاعلن | ۶۴۸ | ۳/۵ |
| ۱۰ | هزج مسدس اخرب | مفعول مفاعلن فعولن | ۶۰۴ | ۳/۳ |
| ۱۱ | مضارع مثمن اخرب | مـفـعـول فـاعـلاتن مفعول فاعلاتن | ۴۰۹ | ۲/۲ |
| ۱۲ | مـتـقـارب مـثـمـن محذوف | فعولن فعولن فعولن فعل | ۳۸۲ | ۲ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ۱۳ | منسرح مثمن مطوی منحور | مفتعلن فاعلات مفتعلن فع | ۳۰۴ | ۱/۶ |
| ۱۴ | هزج مثمن اخرب | مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن | ۲۸۰ | ۱/۵ |
| ۱۵ | متقارب مثمن سالم | فعولن فعولن فعولن فعولن | ۲۵۸ | ۱/۴ |
| ۱۶ | رجز مثمن سالم | مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن | ۲۴۸ | ۱/۳ |
| جمع نهایی | | | ۱۸۴۲۱ | ۱۰۰ |

(کامیار، ۱۳۷۰ : ۸۲)

آمار کاربرد اوزان در اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم با مقایسهٔ جدول شمارهٔ (۵-۱) به‌ترتیب فراوانی

| ردیف | نام وزن | تقطیع | تعداد کاربرد | درصد فراوانی در کتاب دهم | در صد فراوانی در اشعار پرکاربرد |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | متقارب مثمن محذوف | فعولن فعولن فعولن فعل | ۸ | ۲۰/۵ | ۲ |
| ۲ | رمل مسدس محذوف | فاعلاتن فاعلاتن فاعلن | ۶ | ۱۵/۴ | ۳/۵ |
| ۳ | رمل مثمن مخبون محذوف | فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن | ۵ | ۱۲/۸ | ۱۰/۶ |
| ۴ | مضارع مثمن اخرب مکفوف‌محذوف | مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن | ۵ | ۱۲/۸ | ۱۴/۵ |
| ۵ | هزج مثمن اخرب | مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن | ۲ | ۵/۲ | ۱/۵ |
| ۶ | خفیف مسدس مخبون- محذوف | فعلاتن مفاعلن فعلن | ۲ | ۵/۲ | ۹/۷ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ۷ | منسرح مثمن مطوی منحور | مفتعلن فاعلات مفتعلن فع | ۲ | ۵/۲ | ۱/۶ |
| ۸ | متقارب مثمن سالم | فعولن فعولن فعولن فعولن | ۱ | ۲/۵ | ۱/۴ |
| ۹ | هزج مثمن سالم | مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن | ۱ | ۲/۵ | ۶/۵ |
| ۱۰ | هزج مسدس محذوف | مفاعیلن مفاعیلن فعولن | ۱ | ۲/۵ | ۵/۴ |
| ۱۱ | مضارع مثمن اخرب | مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن | ۱ | ۲/۵ | ۲/۲ |
| ۱۲ | مجتث مثمن مخبون محذوف | مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن | ۱ | ۲/۵ | ۱۶/۵ |
| ۱۳ | هزج مثمن اخرب مکفوف مح | مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن | ۱ | ۲/۵ | ۰ |
| ۱۴ | هزج مسدس اخرب مقبوض | مفعول مفاعلن مفاعیلن | ۱ | ۲/۵ | ۰ |
| ۱۵ | بسیط مثمن مخبون محذوف | مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن | ۱ | ۲/۵ | ۰ |
| ۱۶ | سریع مسدس مطوی مکشوف | مفتعلن مفتعلن فاعلن | ۱ | ۲/۵ | ۰ |
| جمع نهایی | | | ۳۹ | ۱۰۰ | |

با مقایسهٔ درصد فراوانی اشعار پرکاربرد فارسی با اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم، مشخص می‌شود که پرکاربردترین وزن شعر فارسی، یعنی بحر «مجتث مثمن مخبون محذوف»، در رتبهٔ دوازدهم اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم قراردارد. بحر «متقارب مثمن محذوف» نیز که جایگاه دوازدهم جدول کاربرد اشعار زبان فارسی را داراست، جایگاه اول پرکاربردترین وزن اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم را به خود اختصاص‌داده‌است. چهار وزن از وزن‌های پرکاربرد اشعار زبان فارسی، در اوزان اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم وجود ندارد که عبارت‌اند از: رمل مثمن محذوف، هزج

مثمن اخرب مکفوف، هزج مسدس اخرب و رجز مثمن سالم. دو بحر اول، از بحور بسیار پرکاربرد فارسی هستند. چهار وزن از وزن‌های به‌کاررفته در کتاب فارسی پایهٔ دهم نیز جزء وزن‌های پرکاربرد جدول الول ساتن نیستند؛ وزن‌های سریع مسدس مطوی مکشوف، بسیط مثمن مخبون محذوف، هزج مسدس اخرب مقبوض و هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف. پرکاربردترین بحر در این کتاب، «بحر هزج» است که ۳۲ درصد اوزان را به خود اختصاص‌داده‌است و پس از آن بحور «رمل، مضارع و متقارب» قراردارند. از نظر تعداد رکن های اوزان، ۶۸ درصد اوزان، مثمن و ۳۲ درصد آن‌ها مسدس هستند؛ از جهت سلامت ارکان وزن هم، ۸۷ درصد اوزان غیرسالم و ۱۳درصد آن‌ها از اوزان سالم هستند.

در بررسی موسیقی کناری اشعار فارسی پایهٔ دهم، تعداد ابیات مورد بررسی، ۲۴۰ بیت بود که روشن شد از این تعداد، ۸۰ بیت، یعنی حدود ۳۳ درصد ابیات، «مردّف» هستند و بسامد بالایی دارند. وضعیت حروف و هجای قافیه هم مشخص‌شد که آمار کمی هجای قافیه ذیلاً ارائه می‌گردد:

(همخوان+ واکه کوتاه) هیچ نمونه ای ندارد. CV هجای

(همخوان+ واکه بلند) ۱۲بار CV هجای

(همخوان+ واکه کوتاه+ همخوان) ۵۶ بار CVC هجای

(همخوان+ واکه بلند+ همخوان) ۱۲۱ بار CVC هجای

(همخوان+ واکه کوتاه+ دو همخوان) ۴۴ بار CVCC هجای

(همخوان+ واکه بلند+ دو همخوان) ۵ بار CVCC هجای

«حاجب» و «قافیهٔ محجوب» در اشعار کتاب فارسی پایهٔ دهم فقط در ۳ بیت به‌چشم‌می‌خورد.

صنایع بدیع لفظی در اشعار کتاب مدنظر را هم می‌توان به دو بخش پربسامد و کم‌بسامد دسته‌بندی کرد. «جناس»، «واج‌آرایی» و «تکرار» را می‌توان از صنعت‌های با بسامد بالا به حساب آورد؛ اگرچه از میان انواع جناس، برای «جناس قلب»، هیچ نمونه‌ای پیدا نشد و جناس‌های «لفظ»، «اشتقاق»، «وسط» و «مذیّل» مجموعاً با کمتر از ده نمونه، فراوانی پایینی دارند؛ اما «جناس لاحق یا مضارع»، چنده برابر این جناس‌ها نمونه داشت و پسندیده‌ترین جناس، یعنی «جناس تام»، دارای پنج نمونه بود. «واج آرایی یا تکرار واک» و «صنعت تکرار»، روی هم‌دیگر، بیش از صد نمونه داشتند؛ هرچند برای نمونه‌های «تکرار عبارت» و «تکرار گروه»، هیچ نمونه‌ای به‌دست نیامد. «سجع»، «ترصیع» و«مماثله» به‌عنوان صنایع با بسامد پایین، دارای

نمونه‌های محدودی بودند. یکی از دلایل محدود بودن نمونه برای برخی از صنایع، نبود قصاید شعرای قدیم در کتاب فارسی پایهٔ دهم است؛ چراکه برخی از این صنعت‌ها از مختصات سبکی قصاید شعرای قدیم به شمار می‌آید.

اگر بخواهیم دسته‌بندی پربسامد و کم بسامد را برای مختصات آوایی کهن نیز اعمال کنیم، به غیر از «تخفیف لغات»، تمامی موارد دیگر در بخش با بسامد پایین جای می‌گیرند: الف اطلاق، اماله، اسم صوت، تشدید مخفّف و اسکان ضمیر هرکدام دارای یک نمونه، حذف «ت» در طی شعر دو نمونه، واو معدوله سه نمونه، تلفظ‌های کهن (ابدال) پنج نمونه، تخفیف مشدّد پنج نمونه و تخفیف لغات شصت نمونه.

از آن‌جا که این پژوهش به بررسی سطح زبانی- آوایی یکی از کتاب‌های درسی دورهٔ متوسطه پرداخته و یافته‌های حاصل ازآن، منجر به شناخت دقیق علمی و نشان‌دادن زوایای پنهان کتاب مذکور شده‌است، ضرورت دارد سایر سطوح مطالعات سبک‌شناسانه نیز در این کتاب و سایر کتب فارسی دورهٔ متوسطه اعمال‌شود. بنابراین، انجام پژوهش‌های زیر به علاقه‌مندان این حوزه پیشنهاد می‌گردد:

۱- بررسی زبانی- آوایی کتاب‌های فارسی پایه‌های هفتم، هشتم، نهم، یازدهم و دوازدهم دورهٔ متوسطه.

۲- بررسی زبانی- واژگانی(لغوی) کتاب‌های فارسی پایه‌های هفتم، هشتم، نهم، دهم، یازدهم و دوازدهم متوسطه که در آن، «تحلیل کوچک‌ترین واحدهای معنادار زبان، ساختمان واژه، شیوهٔ ساخت واژه‌ها، معنای آن‌ها، ائتلاف معنایی واژه‌ها باهم، دال‌ها، نشانه‌ها و مانند آن صورت‌می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۳۸)

۳- بررسی زبانی- نحوی کتاب‌های فارسی پایه‌های هفتم، هشتم، نهم، دهم، یازدهم و دوازدهم متوسطه که در آن، «بررسی ساختمان جمله‌ها، روابط واژه‌ها با هم، شیوه‌های ترکیب واژه‌ها در عبارت‌ها و جمله‌ها، نظم و دستورمندی واژگان، تحلیل نقش‌های معنی‌شناسی واژه در جمله و...» (همان:۲۳۸) انجام‌می‌پذیرد.

## منابع


- آقاحسینی، حسین و زارع، زینب (۱۳۸۹). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی براساس کفش‌های مکاشفه». متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ پیاپی ۴۴: ۱۰۱-۱۲۷.

- اکبری شلدره، فریدون و دیگران (۱۳۹۵). فارسی (۱) – پایهٔ دهم دورهٔ متوسطه. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

- انوری، حسن (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.

- پیروز، غلامرضا و خلیلی، احمد (۱۳۹۴). «تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی». ادبیات پارسی معاصر، سال۵، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۵): ۲۱- ۴۴.

- تجلیل، جلیل و غیبی، غلامرضا (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل ساختاری شعر خاقانی». ادبیات پارسی معاصر، دورهٔ ۱ (جدید)، شمارهٔ ۳: ۳۱- ۴۸.

- رازی، شمس‌الدین محمد قیس (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تهران: سخن.

- رحیمی، امین و رضایی، امین (۱۳۹۴). «نقد و بررسی سبک زبانی غزلیات نشاط اصفهانی». علوم ادبی، سال ۵، شمارهٔ ۸: ۳۱-۶۳.

- روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۹۱). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور». زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳: ۹۹-۱۲۸.

- شاه‌حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۸). شناخت شعر. تهران: هما.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳). کلیات سبک‌شناسی. تهران: میترا.

- ـــــــــــــــــ (۱۳۹۵). نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۵). سبک‌شناسی. تهران: سخن.

- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). زیبایی‌شناسی سخن فارسی (۳) بدیع ، تهران: نشر مرکز.

- ماهیار، عباس (۱۳۷۳). عروض فارسی: شیوهٔ نو برای آموزش عروض و قافیه. تهران: قطره.

- محبتی، مهدی (۱۳۸۰). بدیع نو. تهران: سخن.

- محمدی افشار، هوشنگ و شایان‌مهر، کبری (۱۳۹۶). «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه‌اشعار قیصر امین‌پور». ادبیات پایداری، سال۹، شمارهٔ ۱۶: ۲۸۲-۲۵۹.

- نوری خوش‌رودباری، محمدعلی (۱۳۹۵). «موسیقی کناری در مقتل فدایی مازندرانی». مجموعه‌مقالات نخستین همایش ملی میرزا محمود فدایی، ساری: هاویژن: ۴۸۵- ۴۹۵.

- نیک‌خواه، نفیسه (۱۳۹۵). «بررسی سبک‌شناسانهٔ مثنوی «عقاب» خانلری از منظر ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری». فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه سنندج، شمارهٔ پیاپی ۲۶و۲۷: ۳۲۸-۳۱۲.

- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاه.

- ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۰). بررسی منشأ وزن شعر فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی.

- ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی. تهران: سمت.

- هادی، روح‌الله (۱۳۷۳). آرایه‌های ادبی. تهران: شرکت چاپ و نشر ایران.